

“NO SHELTER”: AMENAZA DIFUSA, TRAUMA CULTURAL E IMAGINARIO DEL ASEDIO EN *TAKE SHELTER* (JEFF NICHOLS, 2011)

FERNÁNDEZ PICHEL, SAMUEL NEFTALÍ

CENTRO UNIVERSITARIO INTERNACIONAL (CUI)-UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE (ESPAÑA)

Profesor doctor

snferpic@acu.upo.es

Resumen: El objetivo de este artículo se centra en explorar la inflexión de la amenaza monstruosa en relación con cierto imaginario social del asedio en la película de 2011 *Take Shelter*, dirigida por Jeff Nichols. El concepto de imaginario social es utilizado a la vez como herramienta metodológica encaminada a exponer los presupuestos ideológicos que fundamentan o permean la representación fílmica. En el filme que nos ocupa, nos servirá para caracterizar la presencia de una amenaza difusa e interiorizada que atañe tanto al espacio doméstico como al colectivo. La presencia de la amenaza se vincula, por último, con la experiencia del trauma cultural en los Estados Unidos post 11-S.

Palabras clave: 11-S, cine, Estados Unidos, horror, identidad colectiva, imaginario social, trauma cultural.

Abstract: This article aims to explore the articulations of a monstrous menace in relation to a siege social imaginary informing Jeff Nichol’s film *Take Shelter* (2011). Social imaginary is here used both as a concept and a methodological tool in order to unravel the ideological implications that permeate this particular filmic representation. This perspective of analysis would allow us to define a diffuse internalized menace operating both at the domestic and collective realms. This diffuse menacing presence is linked to the traumatic experiences of post 9/11 America.

Key-words: 9/11, collective identity, cultural trauma, film, horror, identity, social imaginary, United States.

La conmoción histórica que marca la entrada de Estados Unidos en el nuevo siglo provoca una profunda reevaluación de la identidad propia y del lugar ocupado por la nación norteamericana en el escenario internacional. En palabras de Jane Mayer (2008: 237), los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 desencadenan “una batalla por el alma del país”¹ que aún vertebrada en gran medida debates

¹ Esta y subsiguientes traducciones del inglés son nuestras.

políticos y discursos culturales contrapuestos². Una parte significativa de estos discursos encuentra su epicentro en la expresión —a veces velada, otras más explícita— de la experiencia del horror. Una emoción predominante —el horror³— que aglutina la incompreensión ante las auténticas causas del evento traumático 11-S en soluciones, actitudes y políticas surgidas al abrigo de la angustia y el miedo. En cuanto dinámica afectiva extrema, la naturaleza manifiesta y extendida de esta experiencia del horror a través de diferentes niveles discursivos apunta a la confusión entre los ámbitos del horror natural (*natural horror*) y el horror artístico (*art-horror*) (Carroll, 1987) en los Estados Unidos post 11-S⁴. Se establece, de tal manera, un complejo proceso de retroalimentación mediante el cual la ansiedad de la vida diaria y del acontecer histórico alimentan —a la vez que se nutren de— diferentes manifestaciones culturales que canalizan idéntico clima emocional. No obstante —y en oposición a las múltiples líneas interpretativas que han enfatizado la singularidad del acontecimiento 11-S como un punto terminal de la historia—, es posible rastrear en la propia tradición artístico-cultural estadounidense numerosos precedentes que señalarían la relevancia de la representación del horror —y su marco emocional derivado— en la definición del sentido de identidad, no vinculándola necesariamente a una casuística histórica específica.

Esta breve reflexión preliminar puede dar algunas claves para la interpretación del resurgir del género terrorífico en el cine estadounidense post 11-S. Dicho género, caracterizado ya en este estadio de la historia del cine por una hibridación constante con otros géneros y discursos, se consolida como un modo predilecto

² Marc Redfield (2007: 62) habla de una “melancolía inconfesable” para describir la erosión del discurso identitario en los Estados Unidos tras el 11-S. Negación y fatalismo tanto en la reivindicación de la identidad individual como en el fortalecimiento o la actualización de los vínculos comunitario y nacional.

³ El Diccionario de la Real Academia Española (2001) define “horror” como “Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso”. El término será utilizado en este artículo en paralelo con otro término asociado, “terror”, definido a su vez por el DRAE como “Miedo muy intenso”. Todo ello sin menoscabar las ligeras diferencias y matices semánticos entre ambos términos, y teniendo en cuenta la selección léxica dispar efectuada por la lengua española en contraste con la lengua inglesa en la semantización del objeto de estudio que nos compete. Sirva como ejemplo, la distinción entre la categorización genérica de la *horror movie* en inglés frente a la etiqueta cine de terror en lengua española.

⁴ Ello se relacionaría asimismo con la confusión entre el orden material y el orden figurativo que Seltzer (1997: 12) identifica como el principal descriptor de la noción extendida popularmente acerca del trauma. Consecuencia de esta interpretación de lo traumático es la percepción sobre el poder dañoso y pernicioso de las representaciones.

para alegorizar las ansiedades de la sociedad estadounidense del momento (Briefel y Miller, 2011). A pesar de tratarse de una forma artística desterrada tradicionalmente de los cánones de la “alta cultura”, abocada al terreno de la subliteratura y de la cultura popular, el horror artístico se reivindica con fuerza en esta encrucijada histórica. Así lo señala, recogiendo argumentos previos, Laura Frost (2011: 18-19): el *horror cinema* —considerado un modo de representación “menor” y residual— proporciona, sin embargo, una vía de acceso idónea a lo latente en la cultura. Subyace a esta idea la visión patológica tanto del contenido puesto de manifiesto por la representación, como del mecanismo artístico que la canaliza. Se crea así una sinergia entre los horrores reales, materiales, y sus dinámicas discursivas o de representación. En este contexto de auge de las narrativas terroríficas cinematográficas, se distingue una tensión entre la posibilidad de la catarsis a través del cierre narrativo (Briefel y Miller, 2011) y la absoluta negación de la misma (Cowan, 2008). De aquí se derivaría uno de los rasgos distintivos de la inflexión del horror en el cine de principios de siglo: la imposibilidad del retorno a un *statu quo* apoblematizado (Wetmore, 2012: 5). Esta es, de hecho, una de las características señaladas igualmente por Andrew Tudor (2002) en el tránsito del horror seguro (*secure horror*) previo a la década de los sesenta del pasado siglo, al horror paranoico-postmoderno (*paranoid horror*) que conforma aún hoy la base ficcional de las representaciones fílmicas de esta emoción. Junto a la negación de un cierre narrativo satisfactorio y definitivo, el horror paranoico —llevado a su expresión hiperbólica en el cine estadounidense post 11-S— escenifica la ruptura de otras certezas: la de la capacidad y acción heroicas del individuo o el colectivo, la de la confianza depositada en la función reguladora y asistencial de las instituciones, y la de los límites entre amenazas externas reconocibles y amenazas internas de naturaleza difusa (Tudor, 2002: 108).

La cinta de 2011 *Take Shelter*, dirigida por Jeff Nichols, viene a compendiar lo apenas esbozado bajo un formato genérico en el que el terror se combina con el drama doméstico, reflejo del carácter fronterizo de gran parte de la ficción postmoderna. El film de Nichols cobra especial relevancia en cuanto supone un punto de encuentro entre manifestaciones diversas de la experiencia contemporánea del horror en la cultura estadounidense. Si, como nos recuerda Carroll (1987, 1990), la existencia del monstruo es una condición indispensable para la puesta en marcha de la dinámica terrorífica, *Take Shelter* manifiesta con especial intensidad una tendencia presente en el cine norteamericano post 11-S: la sustitución de un elemento monstruoso tangible por un sentido difuso de la amenaza que permea la totalidad

de la experiencia cotidiana. Como consecuencia, la cotidianeidad misma empieza a experimentarse en términos de supervivencia (Tudor, 2002: 109), volviendo a aflorar en este momento histórico toda una serie de temores pretéritos en forma de espiral traumática. Son precisamente estos aspectos los que configuran una construcción simbólico-ficcional que hemos denominado “imaginario del asedio” (Fernández Pichel, 2010), y que analizaremos en el caso del filme que nos ocupa. Elementos que configuran este imaginario son los derivados de la condensación de amenazas, la manifestación del trauma cultural y su combinación en un producto ficcional eminentemente postmoderno cuyas implicaciones ideológicas desvelan un retrato sobre la sociedad estadounidense de principios del siglo XXI. Ese será el objeto de nuestro análisis en los apartados que siguen.

1. AMENAZA DIFUSA, AMENAZA POLIFORMA

Hemos aludido ya a la tesis de Carroll con el objetivo de resaltar la “necesidad del monstruo”, la centralidad del mismo como requisito para el surgimiento del horror. El monstruo se instituye así en uno de los elementos reconocibles de la trama; en cuanto actante, desempeña el papel de principal fuerza opositora en el interior de la estructura narrativa terrorífica. A la presencia monstruosa se le asignan, en primer lugar, unos rasgos definitorios que lo dotarían de un sentido de personificación, con el consiguiente énfasis en la vertiente puramente material, física, de la amenaza monstruosa. No obstante, se asigna un segundo nivel de definición —y de lectura/interpretación— a la presencia monstruosa que incide en su función alegórica: el monstruo, bajo este prisma, serviría de catalizador de los miedos y temores históricos presentes en un contexto sociocultural dado. De tal forma, a través del análisis de lo monstruoso en diferentes períodos o estéticas, se podrían cartografiar las tendencias emocionales, y su concreción en figuras de la amenaza, para culturas o colectivos humanos específicos. La identificación de ese clima de afectividad adversa iría acompañada de la necesaria indagación sobre las implicaciones ideológicas de la Otredad representada por el monstruo. Briefel y Miller (2011: 4-5) resumen estos argumentos apuntando a la doble naturaleza del monstruo: por un lado, la presencia material, la “máquina asesina” dotada de un grado de (des)humanización variable, y por otro, el correlato alegórico, el monstruo en cuanto “máquina generadora de sentido”⁵.

⁵ Véase Judith Halberstam (1995) para un análisis pormenorizado de esta visión del monstruo en la literatura gótica.

Esta tensión entre los dos acercamientos a la figura “necesaria” del monstruo queda acentuada significativamente en la producción cultural estadounidense tras el 11-S. El cine constituye solo una de las manifestaciones artísticas en las que se evidencia esta dialéctica entre lo material y lo alegórico en términos de crisis, un punto de no-retorno que es también una crisis de la representación⁶. Es así porque en este momento histórico se hace patente la ruptura del vínculo metafórico entre la amenaza tangible, del mundo real, y los modelos representacionales —las tendencias y soluciones artísticas— con las que los productos culturales han alegorizado la presencia y los efectos de la amenaza sobre el colectivo. De este modo, gracias al despliegue de amenazas ficcionales con las que el cine estadounidense ha escenificado las ansiedades colectivas⁷ desde, al menos, mediados del pasado siglo, ha sido posible establecer unos parámetros o tipologías de lo “monstruoso” operativos en forma de constantes históricas rastreables en la tradición cultural, o de vigencia más localizada en una cronología específica. Sin embargo, una de las características sobresalientes del momento contemporáneo es la espectralidad creciente de lo monstruoso, reducido a veces a simple sensación de la amenaza o la vaga percepción de la misma. Se ha producido un giro mediante el cual el monstruo personificado —bestial o humano, brutal o taimado, foráneo o doméstico— deviene presencia intangible, amenaza difusa que cortocircuita la lógica interpretativa del vínculo metafórico que ya hemos mencionado. En esta reconversión de lo “monstruoso personificado” en amenaza difusa se distingue la que, en opinión de Tudor (2002: 109), es la propiedad principal del horror paranoico-postmoderno: el énfasis en la interioridad; interioridad en un sentido tanto mental como social. Las amenazas internas, ya sea derivadas de la subjetividad de un individuo/héroe protagonista, o de la conciencia problemática y compartida sobre las fisuras en el tejido social, son formuladas de forma imprecisa, incorporando, condensando —en el sentido freudiano— un cúmulo de temores que ya no pueden encarnarse en una sola figura monstruosa o asesina.

En *Take Shelter*, la amenaza y el espacio receptor de la misma se hacen patentes desde la escena de apertura del filme. En ella, Curtis LaForche (Michael Shannon), capataz y padre de familia en un pueblo de Ohio, en el Medio Oeste estadounidense, presencia la llegada de una tormenta desde el jardín que da acceso a su casa. La tormenta deja caer una lluvia aceitosa sobre las manos del protagonis-

⁶ Véase Redfield (2007) para una reflexión crítica sobre la naturaleza de esta crisis representacional en términos de “trauma virtual”.

⁷ Véase Jean-Michel Valantin (2008), especialmente en lo referido a su concepto de “cine de seguridad nacional”.

ta, y se corta de inmediato a la acción siguiente, en la que Curtis está duchándose en el baño de su casa. Este momento de cotidianidad matutina se prolonga en la escena del desayuno familiar en la que Curtis comparte mesa con su esposa Samantha (Jessica Chastain) y su hija Hannah (Tova Stewart), que sufre una sorde-ra crónica como consecuencia de una meningitis reciente. Este arranque anticipa ya las dos constantes principales en la representación de la amenaza en la película: la primera se refiere al lugar de impacto de la amenaza, a la influencia perniciosa de la misma sobre el individuo y su universo doméstico más inmediato; en concreto en la casa familiar, el hogar, como núcleo afectivo primordial y seno de la vida en sociedad. La segunda acentúa el sentido de irrealidad de esta amenaza monstruo-sa, que es solo experimentada en forma de pesadillas y alucinaciones representadas a través de una puesta en escena premeditadamente ambigua. En relación con la primera de estas constantes, la trama narrativa presenta en estos minutos iniciales la contigüidad entre la amenaza y el hogar; de lo que se deriva un conflicto basa-do en la conciencia —y el sentido de alarma— sobre la posibilidad de la extinción del entorno doméstico suburbial, auténtico espacio edénico de la clase media nor-teamericana. Esta idea queda reforzada a través de frecuentes planos generales del jardín trasero de la casa, en los que se registra la quietud del mundo natural en el que las figuras humanas se insertan armónicamente. Los encuadres se estructuran de acuerdo a composiciones marcadamente pictóricas, coronadas por la claridad de los cielos del Medio Oeste norteamericano. Pero es en este mismo espacio virginal en el que, no obstante, se halla un espacio de reclusión, el refugio contra tornados, que al principio de la película yace sepultado bajo un cúmulo de madera y escom-bros. Las pesadillas y alucinaciones sucesivas de Curtis provocarán que el espacio de la vida en familia se desplace del interior de la casa, el jardín —y la perspec-tiva profunda de la pradera— a la extensión mínima y claustrofóbica del refugio.

Este viraje hacia la experiencia de reclusión en el seno del hogar de los LaForche reforzaría el argumento de Andrew Tudor acerca de la interioridad. En sus propias palabras:

Internality also finds expression in the growing use of contemporary and prosaic everyday settings such as small towns, suburbs, ordinary houses, family groups, and the like. This renders the characteristic threats of paranoid horror internal in the sense of belonging within our familiar physical and social world, not distanced from us as they are in the Gothic elsewhere of an imaginary Transylvania or among the exotic equipment of a fanciful laboratory (Tudor, 2002: 109)⁸.

⁸ “La interioridad se expresa igualmente a través del uso reiterado de espacios cotidianos con-temporáneos y convencionales como pueblos, zonas residenciales, hogares corrientes, colectivos

La elección del espacio doméstico, del microcosmos del hogar, como lugar asediado conlleva, asimismo, la “personalización” de la experiencia del horror, aquí focalizada en Curtis LaForche y su familia. Para Peter N. Stearns (2006: 36, 42-43), esta “personalización” atañe al modo en que el miedo —otra emoción intrínsecamente vinculada al horror— es experimentado y codificado culturalmente en los Estados Unidos post 11-S. En lo que parecería una contradicción ante la vehemencia con la que el aparato propagandístico norteamericano fomenta el ideal patriótico en las postrimerías de los ataques terroristas, Stearns realza, sin embargo, la especificidad del miedo estadounidense en este momento histórico. Un miedo que tiende a debilitar el vínculo con las instituciones, si no el vínculo social en su totalidad, pues deriva de una interpretación emocional de la catástrofe como experiencia íntima que, incluso desde la perspectiva del testigo en la lejanía, la relaciona con el individuo y con su entorno familiar⁹. Se trataría, en opinión de Stearns, de una variación compleja y problemática de la experiencia previa del miedo en la cultura estadounidense¹⁰. El desarrollo narrativo y la evolución dramática de los personajes —en concreto de la familia protagonista— de *Take Shelter* sintetizan a la perfección este giro emocional, mediante el cual el padre de familia acabará garantizando la cohesión familiar sobre la base de una experiencia compartida del horror y la amenaza.

En lo referido a la segunda de las constantes, la naturaleza difusa de la amenaza en la película supone un desafío que incumbe tanto a la peripecia del protagonista como a la posición del espectador-analista. En lo que vendría a ser una estrategia metadiscursiva característica de las producciones postmodernas, la experiencia de Curtis LaForche, su confrontación con la amenaza, fomenta simultáneamente un proceso de toma de conciencia reflexiva en el espectador-analista respecto del objeto artístico, especialmente en lo referido al grado de verosimilitud de la imagen

familiares, etc. Ello provoca que las amenazas características del horror paranoico sean internas en cuanto atañen a nuestro mundo físico y social, sin que nos hallemos separados de ellas como en esa temporalidad hipotética (*elsewhen*) del Gótico; la de una Transilvania imaginaria o la de un sofisticado laboratorio exóticamente equipado”.

⁹ Mark Seltzer (1997:8), en un contexto pre 11-S, refiere asimismo un proceso de creciente “privatización” —relativo a la esfera privada, íntima del individuo— atribuible a la “personalización” de la política y la vida diaria en el mundo contemporáneo. Ello llevaría a la mudanza de lo político al terreno de lo privado, cuando no de lo traumático, al reducirse el marco de referencia para la interpretación de los hechos al espacio de la intimidad.

¹⁰ Véase el capítulo 2, especialmente las páginas 36-44, para un contraste entre la reacción emocional de los estadounidenses ante catástrofes históricas como Pearl Harbor y los ataques terroristas del 11-S.

cinematográfica y a su modo de anclaje en la realidad. Situando este debate en un marco de reflexión teórica global acerca del género, tanto las tesis de Carroll (1987, 1990) como las de Tudor (1989, 2002) relacionan el auge del terror fílmico a partir de los años setenta del siglo XX con una dislocación de los presupuestos cognitivos de la modernidad en el seno de la cultura postmoderna. El horror supondría, por tanto, un desafío cognitivo¹¹; y la naturaleza del monstruo, la manifestación patente de una quiebra en la función alegórica que referimos con anterioridad. Las razones para este estado de confusión radican en la incapacidad para asignar la afectividad negativa del horror a objetos o causas últimas. Carroll sostiene que el estímulo físico no es suficiente para sustentar o provocar la emoción terrorífica, sino que la misma viene determinada en gran manera por una creencia de carácter evaluativo: *“What then individuates emotional states? Their cognitive elements. Emotions involve not only physical perturbations but beliefs, beliefs about objects and situations. Moreover, these beliefs are not just factual [...] but evaluative [...]”*¹² (1987: 54). Esto daría origen a un tipo de conciencia acerca de lo amenazante y lo peligroso, la sustancia del horror. Este mecanismo evaluativo tiende, en el momento histórico que nos ocupa, a convertir la amenaza en endémica, polimorfa y esquiva a la asimilación por parte de la comprensión humana. En consecuencia, la confusión cognitiva no solo se nutre de la incapacidad para identificar la fuente de la amenaza, sino que resulta en formas de representación artística igualmente ambiguas.

En nuestra interpretación, la espectralidad polimorfa de la amenaza en *Take Shelter* se conjuga, entonces, en cuatro órdenes o regímenes de sentido que intentan dar cuenta de la necesidad de preservar el “pacto alegórico” que identifica en las mutaciones de la figura monstruosa la causa de una ansiedad manifiesta en el momento contemporáneo¹³. Pasamos a enumerar y comentar estas cuatro caracterizaciones de la amenaza en el filme de acuerdo a una lógica que oscila de la más intangible y trascendente a la más concreta y material, para acabar en el espacio reservado a la conciencia íntima.

¹¹ Retomaremos este argumento más adelante.

¹² “¿Cómo se singularizan entonces los estados emocionales? A través de sus elementos cognitivos. Las emociones no solo se refieren a perturbaciones físicas sino a creencias sobre los objetos y las situaciones. A la par que basadas en hechos, estas creencias [...] son además estimativas [...]”

¹³ Una ansiedad que, en palabras del propio Jeff Nichols (Fandor, 2012: [00:05:20-00:07:50]), adquiere una doble vertiente: la individual y la ansiedad acerca del estado del mundo en el momento de escritura de la película, en el verano de 2008.

1.1 “Va a venir una tormenta...”: mentalidad apocalíptica, el Noé del Medio Oeste y la amenaza religiosa

Una de las conjugaciones de la amenaza en la película deriva de la imaginación y la problemática religiosas. El marco de sentido para la interpretación de la amenaza en estos términos ha de relacionarse con la tendencia apocalíptica que, según Stearns (2006), constituye una de las fuentes primigenias de la experiencia cultural del miedo en Estados Unidos¹⁴. Esta tendencia se ha vehiculado en el transcurso de la historia norteamericana a través de dos vías principales: la cultura evangélica y el milenarismo (ibíd.: 66-74). La primera representa una de las evoluciones más influyentes de la iglesia protestante en el país, y sitúa en el centro de la experiencia de la fe a un dios temible, iracundo y sentencioso. Esta combinación de amor y temor a Dios impregna la vida social y familiar de las comunidades protestantes, haciendo que la idea de la salvación personal y colectiva se convierta en principio rector de la existencia de los creyentes. La asimilación en el seno familiar de esta imagen de un dios temible es tan profunda que promueve un sentido de vigilancia sobre la conducta propia y advierte de la presencia de amenazas externas, sentidas y experimentadas en este caso en forma de ordalía¹⁵ doméstica, de juicio de fe cuyo impacto decisivo y su perspectiva de salvación atañen al entorno familiar¹⁶. La experiencia cotidiana se acaba convirtiendo en el ámbito receptor potencial de múltiples peligros, pues subyace a este modelo de ética religiosa una idea de la sociedad que prioriza su indignidad esencial y sus aspectos pecaminosos. Ello sería causa suficiente para justificar una respuesta agresiva, tanto en el espacio familiar —con la imposición de la disciplina mediante el uso de la vara u otras técnicas de castigo físico— como en el ámbito de agresiones al colectivo.

El temor a la ira de Dios patente en la cultura evangélica es complementado por la influencia del milenarismo a la hora de caracterizar la tendencia apocalíptica en los Estados Unidos. El milenarismo ha de vincularse con la proliferación de numerosas sectas religiosas en suelo norteamericano. A pesar de que en términos cuantitativos los adeptos a los movimientos milenaristas sean minorías en el seno social, la influencia de sus discursos sí ha gozado de una amplia difusión en suce-

¹⁴ La otra fuente principal la constituiría el miedo racial: la objetivación del miedo en una “Otridad” amenazante de rasgos étnico-raciales específicos (ibíd.: 63-66).

¹⁵ El DRAE define ordalía como: “Prueba ritual usada en la antigüedad para establecer la certeza, principalmente con fines jurídicos, y una de cuyas formas en el juicio de Dios”.

¹⁶ Desarrollaremos esta idea con algo más de detalle en la parte final de nuestro artículo.

sivos momentos históricos. De nuevo Stearns (ibíd.: 71-74) ejemplifica estos procesos cuando alude a la construcción de la imaginación del apocalipsis a través de diferentes manifestaciones: las profecías formuladas por sectas o cultos religiosos, los productos de la cultura popular —la célebre lectura radiofónica de la *Guerra de los mundos* de H. G. Wells a cargo de Orson Welles el 30 de octubre de 1938—, o los temores asociados a una realidad histórica específica —como la Guerra Fría—. Ya sea por la influencia del imaginario cristiano sobre el final de los tiempos, o por el impacto de los discursos de sectas y nuevos cultos nacidos al amparo de la libertad religiosa imperante en Estados Unidos desde los albores de su historia, esta conciencia aguda de un final se instaura en la mentalidad estadounidense, siendo el objeto causante de la misma un elemento variable, sujeto a formulaciones diversas.

En *Take Shelter*, la amenaza de inspiración religiosa está sometida a una especial tensión: su presencia manifiesta a través de motivos temáticos e iconográficos choca con el rechazo del protagonista, Curtis LaForche, a participar en la vida religiosa de su familia. Ello es evidente en dos escenas que establecen un contraste entre el conflicto íntimo de Curtis y su progresivo aislamiento de las rutinas familiares. En la primera de estas escenas, Curtis se despierta agitado tras sufrir la tercera de las pesadillas de las que somos testigos en la película. Con evidentes síntomas de cansancio, y tras comprobar que ha manchado las sabanas con su propia orina, Curtis responde de forma agresiva a las peticiones de Samantha, que se prepara para ir a la iglesia en solitario. La segunda escena presenta la llegada tardía de Curtis y Hannah a una cena familiar con los miembros de la comunidad. El motivo del retraso reside en que Curtis se ha demorado junto a su hija en un supermercado en el que se ha provisto de abundante comida para almacenarla en el refugio. Es, no obstante, la escena de la comida con los miembros de la comunidad la que mejor resume el cariz religioso de la amenaza y su relación con el conflicto central del protagonista. En este momento, Curtis, tras ser abordado y golpeado por su compañero Dewart (Shea Whigham) como resultado de un conflicto laboral reciente, se incorpora, levanta la voz para dirigirse a la comunidad y les advierte: “Va a venir una tormenta como ninguna que hayáis visto, y ninguno de vosotros está preparado” (Nichols, 2011: [01:28:42-01:28:56]). La vehemencia de su gestualidad y su retórica, propias de un predicador, tanto como el contenido premonitorio de su mensaje, lo asimilan a la figura de los profetas bíblicos¹⁷.

¹⁷ Otra escena en el contexto de la intimidad del hogar vendría a reforzar esta idea: en ella, Curtis confiesa sus temores a Samantha tras sufrir la cuarta de las pesadillas. La realidad de su miedo tiene como corolario la frase: “Es difícil de explicar porque no es solo un sueño. Es una sensación” (Nichols, 2011: [1:04:50-1:05:06]).

A ello alude Dereck Daschke (2012: 3) cuando emparenta a este hombre corriente con toda una tradición de profetas de la tradición religiosa de Occidente o del Oriente Medio (Moisés, Noé, Abraham, Jesucristo y Mahoma). En opinión de Daschke, todos ellos se asemejan por la naturaleza esencial de su conflicto, o conflictos: enfrentar sus propios miedos y reticencias íntimas con la incredulidad de las audiencias hacia las que dirigen sus revelaciones y anuncios proféticos.

Es, de hecho, la figura de Noé la más evocada en la caracterización de Curtis. Igual que el profeta bíblico, también Curtis es un hombre recto que debe enfrentarse al desafío de salvar a su familia de un cataclismo universal, transmutando en este caso la construcción del arca por la reparación de un refugio contra tormentas en el que solo ha cabida el núcleo familiar. La presencia constante del elemento acuático en la amenaza de tormenta y en la lluvia aceitosa que empapa al protagonista y a su familia nos remite de igual forma al simbolismo ominoso del agua que impregna el mito bíblico del diluvio universal. En la línea del materialismo figurativo explorado por autores como Gaston Bachelard (2003) o Gilbert Durand (2004), el agua en la película es un elemento asociado a la muerte, remite a la imagen de las aguas estancadas y profundas: trasunto del estatismo y la oscuridad de la aniquilación y del más allá¹⁸. Ninguna escena resume este valor de manera más exacta que la correspondiente a la quinta pesadilla de Curtis. En ella se nos introduce por medio de la cámara subjetiva en la cocina del hogar de los LaForche para, sobre el fondo de un zumbido de moscas, ser testigos de la presencia de una Samantha pálida, empapada en agua y sujetando un cuchillo. El uso del contracampo nos invita a adoptar la perspectiva de Curtis para contemplar este momento de radical extrañamiento y ambigüedad en la puesta en escena, que coincide simultáneamente con el desmoronamiento del universo doméstico, su conversión en espacio siniestro (lo *unheimlich*), contenido último de la ordalía de la familia protagonista.

La amenaza adquiere rasgos polimórficos incluso dentro de un mismo marco de sentido, en este caso el religioso. Así, además de la tormenta existe una referencia evidente a otras plagas o amenazas bíblicas. Es el caso de las bandadas de pájaros que sobrevuelan ominosamente los cielos de Ohio y que, en la sexta pesadilla de Curtis, acaban atacándole mientras sujeta a su hija en brazos. Esta referencia a los pájaros emparentados con las plagas bíblicas puede rastrearse en Los Libros de Ezequiel y Sofonías, así como en el Libro de las revelaciones o el Apocalipsis de San Juan (Doyle, 2013: 27).

¹⁸ Para Briohny Doyle (2013: 25), el elemento acuático presente en la lluvia aceitosa también constituiría una suerte de estigma que ensalzaría la figura beatífica del protagonista.

A modo de conclusión para este epígrafe, hemos de resaltar que, dentro de la peripecia dramática de Curtis, el componente religioso nunca se presenta como experiencia de fe y esperanza, sino como efecto pernicioso y contenido fantasmal. Ello testimonia tanto el rechazo del protagonista a asumir un modelo de fe cristiana en el marco ficcional de la película, como la pregnancia de los discursos apocalípticos en una gran variedad de productos de la cultura popular norteamericana.

1.2 “Una lluvia como aceite de motor...”: la amenaza ecológica¹⁹

La tormenta —la muestra más patente de lo ominoso en la película— también se puede interpretar en su materialidad de fenómeno meteorológico amenazante. Las manifestaciones externas de dicho fenómeno tienen una presencia tanto visual como auditiva constante, casi obsesiva, en el filme (cielos nublados, viento, lluvia, truenos, relámpagos, etc.), aludiendo a un riesgo de un orden distinto; en este caso, ecológico, pues atañe a la relación del hombre con su entorno natural²⁰. En relación con esto, Stearns (2006: 135-137) ha notado la progresiva fascinación de la población estadounidense con las predicciones meteorológicas a lo largo de las tres últimas décadas. El propio autor concluye que la atracción perversa hacia esta posibilidad de lo catastrófico se deriva de la imprevisibilidad del fenómeno meteorológico, a su naturaleza de desafío a toda posibilidad de control humano. Por ello, la amenaza meteorológica, incontrolable y perturbadora, revela la búsqueda absoluta de la seguridad en la cultura estadounidense, constituyendo dicha amenaza la plasmación más certera de la idea misma del riesgo (ibíd.: 137).

La forma en la que el guión de Nichols problematiza este concepto de amenaza ecológico-atmosférica resulta del énfasis con que la misma se vincula directamente a la responsabilidad y la actividad humanas. Ya hemos comentado en el

¹⁹ Aunque no hayamos podido conseguir acceso a su lectura completa, existe un artículo reciente (Woolley, 2014) que realiza también una lectura de la película desde la perspectiva de la amenaza medioambiental.

²⁰ Remitiéndonos únicamente a la primera década del nuevo siglo en el contexto estadounidense, la conciencia acerca de la amenaza ecológica se ha visto alimentada por tragedias como el huracán Katrina, que en agosto de 2005 devastó la ciudad de Nueva Orleans; o el vertido sobre las aguas del golfo de México tras la explosión de una planta petrolífera en las costas de Luisiana en abril de 2010. A estas catástrofes deben sumarse otros episodios igualmente destructivos ocurridos en otras partes del planeta, con especial incidencia para el imaginario colectivo global del terremoto del Océano Índico en 2004 que, con epicentro en la costa de Indonesia, provocó una cadena de tsunamis que arrasaron otras zonas costeras del sureste asiático.

epígrafe previo el simbolismo negativo del elemento líquido, que en este nivel de lectura es asimilado a las consecuencias de la actividad industrial del hombre; idea contenida en la referencia a la lluvia que se asemeja al aceite de motor. En esta misma línea, desde el inicio —y en escenas sucesivas— vemos a Curtis desempeñando sus tareas profesionales como capataz en un solar con el sonido de fondo del traqueteo constante de la maquinaria que horada la tierra. En lo que podríamos considerar un ejemplo significativo de las paradojas terminales de la post o sobremodernidad —o espacio cultural del capitalismo tardío—, el sujeto causante de los procesos de aniquilación y agotamiento es a la vez víctima de los mismos. Sin embargo, la responsabilidad del daño ecológico no elude tampoco una lectura política. Ello se manifiesta en el momento en el que Curtis hace uso individual de los recursos de la empresa para la que trabaja sin el consentimiento de sus superiores; lo cual acaba causando su despido. La acción del protagonista, su intención de utilizar maquinaria de la empresa para reparar el refugio contra tornados de su hogar, revierte el proceso de agresión medioambiental por el empleo de la tecnología hacia una estrategia defensiva contra las consecuencias de dicha agresión. Este conflicto de intereses entre la misión empresarial y el interés del individuo-asalariado ejemplifica la tesis de Ulrich Beck (2002: 143-171) sobre el tema medioambiental como desafío a las dinámicas institucionales de la modernidad. En el caso concreto de *Take Shelter*, esta tensión se ve significativamente reflejada en una de las escenas iniciales en la que Curtis y el resto de sus compañeros de trabajo están reunidos con su jefe; quien menciona explícitamente la idea del control del tiempo atmosférico y la necesidad de cumplir la agenda de trabajo marcada. En estos momentos de la película, entre otros, la paradoja terminal que hemos apuntado adquiere una dimensión social en términos de amenaza global al orden económico instituido.

El filme demuestra a su vez cómo la amenaza ecológica es mediatizada a través del discurso informativo; lo cual acentúa aun más la responsabilidad humana y la indefensión del individuo en su entorno familiar. Así, Curtis, en conversación con su esposa, comenta horrorizado la noticia televisiva acerca del escape de gas que causa la muerte de un hombre que había permanecido atrapado durante once horas en su propia casa. Una de las consecuencias de este hecho es que el protagonista adquirirá posteriormente máscaras de gas para él y para su familia. El consumo privado de la amenaza mediatizada desemboca en la radicalización de la idea de la amenaza interiorizada y en las estrategias de privatización a las que ya hemos aludido: la institución familiar se convierte en unidad mínima de lo social, y en la única institución digna de ser preservada.

La recurrencia de la tormenta durante la película en su vinculación con la actividad humana nos remite a un escenario futuro de daño ecológico irreversible. Se trataría de un mundo emplazado ya en un estadio de postsostenibilidad (Doyle, 2013: 27-28) en el que la crisis medioambiental tiene un reflejo en la quiebra del sistema social. La perspectiva ominosa de un universo postsostenible apunta a una *terra incógnita* donde los modelos predictivos de la ciencia ya no son operativos —con la consecuente transformación del planeta en un entorno de riesgo permanente para la vida humana—, y a una debilitación, cuando no desaparición absoluta, de los lazos comunitarios.

1.3 El declive del “Average Joe”: la amenaza económica

Es el propio director de la cinta quien atestigua que la conciencia sobre la crisis económica y el declive financiero en Estados Unidos suponen motivos fundamentales para la concepción de *Take Shelter*²¹. Retomando algunas de las implicaciones presentadas en el epígrafe previo, el filme configura un nuevo orden de sentido alrededor de la crisis económica como forma amenazante. Desde el inicio, la familia protagonista experimenta esta amenaza, cuando en la escena del desayuno familiar la conversación gira en torno a algunas facturas pendientes. A este momento se suceden otros que resumen los conflictos principales de índole material a los que se enfrentan los LaForche en el transcurso de la película: la lucha por conseguir que el seguro sanitario de Curtis cubra la operación del implante auditivo de Hannah, y la crisis abierta una vez que el padre de familia pierde su empleo, dejándole así con apenas unas semanas más de cobertura antes de que dicho seguro sea definitivamente retirado. A estos perjuicios económicos, hay que sumar también los derivados de las decisiones de Curtis para combatir la sensación de amenaza que le apremia; principalmente, el crédito pedido a su banco para reparar el refugio contra tornados a pesar de la advertencia del consejero bancario acerca de los riesgos. Este cúmulo de situaciones provoca, igualmente, que la esposa tenga que contribuir a la economía doméstica vendiendo productos de artesanía en mercadillos y ferias locales, incluso antes de que la situación familiar sea realmente crítica. La residencia de los LaForche sintetiza entonces la idea del hogar de clase media víctima de lo que Beck denomina la “economía política de la incertidumbre” (2002: 16-19). Este modelo —expresión inequívoca de la sociedad del

²¹ El código de tiempo para localizar este fragmento de la entrevista con Jeff Nichols coincide con el proporcionado en nota al pie número 13.

riesgo descrita por el autor germano — aglutina el muestrario de prácticas y fenómenos característicos del orden económico en el estadio postmoderno: la desregularización de los mercados, la desprotección social, el empleo precario, la tensión entre capitales globales y mano de obra asalariada local, etc. Todo ello erosiona el utopismo del proyecto de la modernidad, mostrando, por el contrario, sus efectos más perversos. En el contexto de la Norteamérica de principios del siglo XXI, una de las consecuencias más palpables de este marco de incertidumbre es la toma de conciencia sobre la decadencia del hombre corriente (el *middle man*) encarnado aquí por Curtis y antihéroe predilecto de algunas de las más representativas ficciones audiovisuales de los últimos años.

En este clima de desprotección del individuo, la desconfianza hacia el prójimo supone una prueba más de la erosión de la experiencia cotidiana. De esta suerte —y como parte del inexorable proceso de ensimismamiento de Curtis—, el protagonista comenzará a ver en Dewart, su compañero y colega, a un potencial enemigo. Ello resultará en la petición expresa de Curtis a su superior para que aparte a Dewart de su cuadrilla. La desconfianza y el descontento de Curtis se focalizarán también en las instituciones, especialmente en el aparato burocrático ligado a ellas, cuando el protagonista no pueda encontrar la asistencia deseada para tratar su problema mental. Ello queda reflejado en la segunda de las visitas de Curtis a los servicios sociales de su localidad. Tras apenas unos minutos, el protagonista abandona el lugar al comprobar que la anterior trabajadora social ha sido trasladada a otra ciudad y que su sustituto apenas conoce los detalles de su caso. La actitud de Curtis trasluce el proceso irreversible de aislamiento del individuo ante un sistema organizativo-institucional fallido, inútil a la hora de garantizar las coberturas y criterios mínimos de protección social a sus ciudadanos. Al contrario que en otras ficciones previas, no existe en *Take Shelter* el consuelo de la acción redentora capaz de restituir el pacto social y la fe del individuo en la estructura social que lo acoge.

1.4 “¿Alguien más ve esto?...”: la amenaza interior

La última de las inflexiones de la amenaza opera en una (doble) dimensión psicológica: la enfermedad mental y el trauma familiar. De acuerdo con la primera de ellas, las visiones y pesadillas de Curtis serían productos de la esquizofrenia. Como nos recuerda Doyle (2013), la enfermedad mental adquiere en algunas interpretaciones el valor de vía de conocimiento, con lo que enlazaría con esa idea de lo profético, de una verdad oculta a la que solo tendría acceso el protagonista.

Por otro lado, aunque en estrecha relación con la problemática de la enfermedad mental, el trauma personal de Curtis deriva de la experiencia del abandono en edad temprana. Es el mismo protagonista quien refiere a la trabajadora social como fue abandonado por su madre en el aparcamiento de un supermercado a la edad de diez años, tras sufrir aquella un brote esquizofrénico del que jamás se recuperaría. Las resonancias del trauma infantil desembocan en los temores de Curtis en su vida adulta; en especial, los relacionados con la ansiedad sobre la función paterna. Además de hacer alusión a la inseguridad económica tratada en el epígrafe anterior, diferentes escenas de la película apuntan a la idea del trauma familiar desde la perspectiva de una masculinidad banal(izada) y rutinaria. En la visita que Curtis realiza a su madre una vez que las pesadillas y alucinaciones del protagonista empiezan a ser acuciantes, podemos reconocer los paralelismos entre la experiencia de la enfermedad mental entre madre e hijo. Interrogada por Curtis, la madre (Kathy Baker) es incapaz de razonar sobre el inicio de su enfermedad o los motivos que pudieron causar el diagnóstico de la misma. Solo queda la referencia a un marido —y padre de Curtis— demasiado tiempo ausente, y a los efectos posteriores de la enfermedad sentida como pánico extremo, unida a la sensación de ser permanentemente observada por extraños. Los paralelismos entre la experiencia de la enajenación mental en ambos personajes son claros: la esquizofrenia les sobreviene a ambos en la treintena, a través de episodios paranoicos similares, y teniendo como epicentro del desequilibrio emocional la experiencia de una vida familiar insatisfactoria²².

La experiencia traumática de Curtis socava además la tradicional distinción entre el *shock* —entendido como sensación física— y el trauma —producto/experiencia netamente interiorizada, no orgánica²³—. Todas las pesadillas de Curtis acarrearán secuelas físicas evidentes que vendrán a diluir la frontera entre la experiencia real y la angustia del mundo onírico personal. Así, tras la primera de las pesadillas —en la que Curtis y Hannah son atacados por Red, el perro familiar— el protagonista despierta con un intenso dolor en el brazo que, según confiesa más tarde a su doctor, perdurará varios días; tras la segunda —donde de nuevo Curtis y su hija son asaltados en su coche bajo la tormenta y la niña es arrancada de los brazos del padre—, el protagonista despierta con un mal aspecto que alerta a la esposa;

²² Ello cobraría especial relevancia si consideremos la afirmación de Nichols (Fandor, 2012: [00:04:20-00:04: 38]) acerca de que su película trata sobre el matrimonio, el compromiso y la comunicación.

²³ Para una indagación más profunda sobre la distinción entre ambos términos, véase nota al pie 6 en Seltzer (1997: 5).

en la tercera —a la que ya hemos aludido con anterioridad—, Curtis se orina en la cama matrimonial; en la cuarta, despierta sangrando por la boca, pues se ha mordido la lengua con los dientes, producto de la intensidad del sueño. Estos hechos apuntan al bloqueo cognitivo del protagonista que se sustenta en una incapacidad evidente para interpretar la vida diaria en unos términos que la desvinculen de un universo amenazante, de pesadilla. Desde esta perspectiva (patológica), el resultado del trauma personal desembocaría en una acción en el mundo real guiada por un propósito principal: la sobreprotección. En el contexto doméstico de los *LaForche* ello se traduciría en el celo excesivo en los cuidados de Hannah, personificación y objeto de la ansiedad paterna, además de imagen de fragilidad extrema por su edad y condición²⁴. Por otro lado, en la adscripción de la trama de la película al género terrorífico —o a la hibridación genérica entre terror y drama doméstico—, habría de reconocerse la prestancia de dicho género para proporcionar acceso al contenido de lo traumático a través de una lectura crítica de su estructura profunda.

En lo que constituiría una muestra de la síntesis entre el trauma personal y el cultural-colectivo, podemos referir la escena de la tercera pesadilla de Curtis, aquella en la que su universo doméstico es literal y metafóricamente desmantelado, como una elaboración imaginaria que expone la prueba extrema de la interioridad y la personalización de la amenaza en la Norteamérica post 11-S. En esta escena vemos al protagonista dirigiéndose al salón de la casa; en el fondo de la estancia, Hannah está inclinada sobre el sofá mirando hacia el jardín a través de la ventana, pero la lluvia no deja ver el espacio más allá. Alguien llama a la puerta, una figura se distingue al otro lado de la ventana y desaparece como una sombra. Curtis se aferra a la niña, apartándola de la ventana. De pronto, todos los objetos del salón se elevan quedando en suspensión durante unos instantes. Curtis y Hannah están arrinconados en una esquina, el padre siente una presión extrema hasta que, de súbito, todos los objetos se precipitan, chocando contra el suelo. Esta ruptura momentánea de la lógica espacio-temporal y de las leyes del universo físico se corresponde con el momento alegórico conceptualizado por Lowenstein (2005), condensación de la experiencia física del espectador y de la experiencia histórica —la memoria de los acontecimientos depositada en forma de discursos de identidad nacional—, que arroja una imagen simbólica a través de la que explorar los contenidos latentes, no procesados de la vivencia de lo traumático.

²⁴ Este comportamiento se pone de relieve desde el inicio de la película cuando Curtis y Samantha se quitan las botas y susurran para no despertar a la niña mientras comprueban que descansa sin sobresaltos en su habitación (Nichols, 2011: [00:09:30-00:10:00]).

2. LA CONCIENCIA TRAUMATIZADA, LA MENTALIDAD DEL ASEDIO

Si, en opinión de Jeffrey C. Alexander *et al.* (2004), el concepto de trauma debe vincularse con la idea de sistema y, por tanto, con variables contextuales precisas, existe un peligro evidente para el analista: el de establecer asociaciones inmediatas entre el trauma psicológico —en este caso, el de un personaje ficcional— y el marco sociocultural e histórico en que el mismo se manifiesta. Esto es, la peligrosa tendencia a equiparar trauma personal y trauma cultural solo puede resolverse si atendemos a ambos en cuanto construcciones sociales²⁵. En ambos casos subyace la referencia a la puesta en cuestión de la identidad, individual o colectiva, a partir de un acontecimiento sobre el que se invierte una carga emocional en exceso negativa, o como consecuencia de ello.

El concepto del horror vuelve a reflotar aquí para indicar la presencia de lo inasimilable, ya que —siguiendo la tesis de Cathy Caruth (1995)— el trauma rehúye la comprensión y solo puede experimentarse como retorno obsesivo de una imagen o acontecimiento. Estaríamos aludiendo entonces al concepto de la *aporía*, de lo irrepresentable, que sustenta tanto la experiencia como la afectividad asociadas al trauma. En términos temporales, esta experiencia se canalizaría de acuerdo con un tiempo cíclico, el propio de la espiral traumática. Pero en la base de la experiencia traumática siempre habría que reconocer el factor evaluativo que comentamos anteriormente en referencia a la tesis sobre el horror en Carroll. En contra de las visiones naturalistas de lo traumático —aquellas que lo derivan de los acontecimientos mismos—, el trauma se debe interpretar como una “cualidad mediada socialmente” (Alexander, 2004: 8). Solo desde esta concepción del trauma, como constructo imaginario con sustento en la realidad, podríamos vincular satisfactoriamente la elaboración onírica de raíz freudiana con el concepto del imaginario social. En la génesis y la consolidación del trauma operarían, por consiguiente, factores subjetivos y objetivaciones derivadas de hechos del mundo histórico-material (Sztompka, 2004: 165). O lo que es lo mismo: tanto el individuo como el colectivo gozan de toda una serie de significaciones culturales previas que condicionan la categorización presente y futura de un hecho como potencialmente traumático. Este conjunto de significaciones sociales, o imaginario, está siempre sujeto a cam-

²⁵ Nuestro uso del concepto de “imaginario social” está directamente fundamentado en la perspectiva constructivista de autores como Berger y Luckmann (1993) o Castoriadis (2013), sin secundar la idea de este último acerca de la imaginación radical desvinculada del fenómeno externo. Nosotros optamos por el énfasis en la relación de la facultad humana de la imaginación a partir del estímulo/impacto en la misma de la huella de la materia y la historia.

bio aunque, simultáneamente, contiene en sí mismo un historial completo de simbolizaciones y atribuciones de sentido previas.

Tomando como caso paradigmático la construcción ficcional de la amenaza en *Take Shelter*, podríamos presentar algunas de las características que sustentan la experiencia del horror y del trauma histórico del 11-S en la ficción cinematográfica comercial norteamericana de la última década. Hemos venido conceptualizando este proceso estético-ficcional aludiendo a un imaginario social del asedio (Fernández Pichel, 2010, 2012) que, a su vez, hemos querido vincular a una tradición reconocible en la historia cultural de Estados Unidos. Los componentes fundamentales de este imaginario se construyen sobre los siguientes presupuestos:

- La victimización, el énfasis en la vulnerabilidad propia y en la reconversión de la experiencia cotidiana en términos de supervivencia.
- Las tramas narrativas en forma de ordalías domésticas que ficcionalizan la dislocación del universo doméstico y la disolución del orden social.
- La experiencia de lo trascendente y el sesgo moralizante como parte de las tramas y los desafíos de los protagonistas.
- El miedo como medio de socialización y principio de cohesión familiar.
- Las estrategias de descontextualización, que enmascaran la reflexión directa sobre los conflictos del mundo real bajo el aparato ficcional del cine de género en formato de entretenimiento de masas.

A modo de revisión y cierre, podríamos examinar de nuevo los conceptos de amenaza difusa y experiencia del horror enmarcándolos en la constelación de significaciones del imaginario del asedio apenas presentado. A la luz de este imaginario, la naturaleza poliforma de la amenaza arrojaría lecturas sobre fenómenos que se manifiestan en esferas distintas. En primera instancia, el carácter difuso de lo monstruoso entraría en relación con la actualización de los conceptos de terror y terrorismo en el momento actual (Laqueur, 2003): las mutaciones de la amenaza terrorista emanan de un principio de ininteligibilidad ante la naturaleza anómica de muchas expresiones contemporáneas del terror y la violencia. Ante la carencia de certidumbres acerca de la sostenibilidad económica, social y ecológica de la vida en el planeta, persiste entonces la conciencia de la fragilidad propia y la percepción de un mundo de conflictividades múltiples procesado en forma de escenario para el despliegue del horror. En segundo lugar, la amenaza difusa revelaría los mecanismos mediante los cuales los productos de la cultura popular adoptan

patrones culturales más amplios, en los que aún existe una reticencia a asumir las consecuencias negativas del proyecto de la modernidad (Tudor, 2002: 116). Al eludir la confrontación directa con las verdaderas raíces de la conflictividad social, económica, cultural y política del momento presente, el cine norteamericano de ficción, igual que tantos otros discursos culturales, se mueve todavía en el espacio de un contracampo imaginario donde la realidad aparece postrada en un reflejo siempre ambiguo, donde la posibilidad de la verdad queda velada por una suerte de bloqueo cognitivo. Las implicaciones ideológicas de este proceso resultan en extremo problemáticas si consideramos que, tras la tímida representación del contracampo del horror, se produce un bloqueo más esencial: el que elude la representación crítica de la actividad exterior de Estados Unidos como agente de terror global. Por último, ese mismo bloqueo incumbe a los debates estéticos sobre el arte cinematográfico en la era digital. Ninguna escena en la película resume mejor esta idea que aquella en la que Curtis aparca en el arcén de una autopista y observa la llegada de la tormenta bajo el cielo nocturno. Mientras su mujer y su hija duermen en el interior del coche, el protagonista se pregunta a sí mismo: “¿Alguien más ve esto?” (Nichols, 2011: [00:54:17-00:55:10]. La observación del cielo encendido por la luz de los relámpagos constituye una experiencia de lo sublime para Curtis, de la misma manera que sus alucinaciones previas también aúnan esa “plena ambigüedad y ambivalencia, entre dolor y placer” (Trías, 2011: 39) que caracterizan la recepción de lo estético-sublime. El momento descubre de igual forma una reflexión metafílmica acerca de las “narrativas espectaculares” (King, 2000) del cine comercial estadounidense contemporáneo: sobre uno de los marcos pictóricos tradicionales del clasicismo en el cine estadounidense —la inmensidad paisajística de la pradera, la llanura, el gran espacio natural incontaminado— se materializa la marca fantasmal de la imagen sintética, generada por medios digitales y carente ya de referentes claros en lo real (Quintana, 2011). El bloqueo cognitivo del protagonista se equipara así al desconcierto epistémico promovido por la imagen fílmica de la era digital. Cuando las narrativas espectacularizadas recurren incansablemente al depósito imaginario de la cultura occidental en busca de tramas y argumentos clásicos (King, *ibíd.*; Quintana, *ibíd.*); cuando el cine estadounidense revisita los mitos de la frontera que patentan su precaria identidad histórica (King, *ibíd.*), el cine —a la par forma artística y vehículo de entretenimiento— libra una batalla singular: la que ha de dirimir si en la imagen queda aún algún rastro de su naturaleza primera como forma de conocimiento, requisito imprescindible para promover en forma de discurso un horizonte identitario más allá de las secuelas del trauma cultural. Por ello *Take Shelter* —testimonio representativo de la mutabilidad y

carácter indescifrable de la amenaza en el contexto estadounidense de principios del siglo XXI— presenta un dilema de alcance definitivo: superar la “hipérbole emocional” (Stearns, 2006: 195) asociada a la experiencia del horror, o sucumbir al deleite morboso de su contemplación, diluyendo así *ad eternum* los límites entre la materialidad del horror y sus recreaciones imaginarias.

3. BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, J. C. (2004): “Toward a Theory of Cultural Trauma”, en ALEXANDER, J. C. *et al.*: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- ALEXANDER, J. C. *et al.* (2004): *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- BACHELARD, G. (1942): *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1ª ed., 4ª reimp.), México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BECK, U. (2002): *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo XXI de España editores.
- BERGER, P. L. y LUCKMANN, T. (1968): *La construcción social de la realidad* (1ª ed./11ª reimp.), Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- BRIEFEL, A. y MILLER, S. J. (eds.) (2011): *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*, Austin, The University of Texas Press.
- CARUTH, C. (ed.) (1995): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- CARROLL, N. (1987): “The Nature of Horror”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 1 (Autumn), pp. 51-59.
- . (1990): *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge.
- CASTORIADIS, C. (1975): *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Fábula-Tusquets Editores, 2013.
- COWAN, D. E. (2008): *Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen*, Waco, TX, Baylor University Press.
- DASCHKE, D. (2012): “Take Shelter”, en *Journal of Religion & Film*, Vol. 16: Iss. 1 (April), Article 13. <http://cort.as/sDWH>
- DOYLE, B. (2013): “Prognosis End-Times: Madness and Prophecy in *Melancholia* and *Take Shelter*”, en *Altre Modernità*, n.º. 9. Milano, pp. 19-37. <http://cort.as/sDWH>

- DURAND, G. (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FANDOR (2012): “Ebertfest 2012 Q&A: Cannes Winner TAKE SHELTER Michael Shannon Golden Thumb”. <http://cort.as/sDWU>
- FERNÁNDEZ PICHEL, S. N. (2010): *Imaginario social del asedio en el cine comercial norteamericano del período Bush (2001-2009)*. Trabajo de investigación. Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla.
- . (2012): “El imaginario social del asedio en la historia cultural estadounidense”, en *Imagonautas: Revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, n° 2, Vol. 2, Santiago de Compostela, Grupo Compostela de Estudio sobre Imaginarios Sociales (GCEIS), pp. 59-76.
- FROST, L. (2011): “Black Screens, Lost Bodies: The Cinematic Apparatus of 9/11 Horror”, en BRIEFEL, A y MILLER, S. J. (eds.): *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*, Austin, The University of Texas Press, pp. 13-39.
- HALBERSTAM, J. (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, NC, Duke University Press.
- KING, G. (2000): *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London, I.B. Tauris.
- LAQUEUR, W. (2003): *La guerra sin fin. El terrorismo en el siglo XXI*, Barcelona, Destino.
- LOWENSTEIN, A. (2005): *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York, Columbia University Press.
- MAYER, J. (2008): *The Dark Side: The Inside Story of How the War on Terror Turned into a War on American Ideals*, New York, Doubleday.
- NICHOLS, J. (2011): *Take Shelter* [DVD], Estados Unidos, Avalon.
- QUINTANA, A. (2011): *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). <http://cort.as/sDWi>
- REDFIELD, M. (2007): “Virtual Trauma: The Idiom of 9/11”, en *Diacritics*, Vol. 37, No. 1 (Spring). Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 54-80.
- SELTZER, M. (1997): “Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”, en *October*, Vol. 80 (Spring). Boston, The MIT Press, 3-26.
- STEARNS, P. N. (2006): *American Fear: The Causes and Consequences of High Anxiety*, New York, Routledge.

- SZTOMPKA, P. (2004): “The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies”, en ALEXANDER, J. C. *et al.*: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- TRÍAS, E. (1982): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- TUDOR, A. (1989): *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Basil Blackwell.
- . (2002): “From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society”, en NEALE, S. (ed.): *Genre and Contemporary Hollywood*, London, BFI, 105-116.
- VALANTIN, J. M. (2008): *Hollywood, el Pentágono y Washington: Los tres actores de una estrategia global*, Barcelona, Laertes.
- WETMORE, K. J. (2012): *Post 9/11 Horror in American Cinema*, New York, Continuum.
- WOOLLEY, A. (2014): “‘There’s a Storm Coming: Reading the Threat of Climate Change in Jeff Nichol’s *Take Shelter*”, en *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (Winter).